

Esta segunda inocencia

Ángel Luis Luján

Pere Gimferrer

INTERLUDIO AZUL

Seix Barral, Barcelona 108 pp. 18,50 €

Pere Gimferrer

AMOR EN VILO

Seix Barral, Barcelona 222 pp. 19,50 €

José Luis Rey

CALIGRAFÍA DEL FUEGO. LA POESÍA DE PERE GIMFERRER (1962-2001)

Pre-Textos, Valencia 450 pp. 25 €

La poesía de Gimferrer ha provocado siempre, desde el temprano *Arde el mar* (1966), sorpresa, con sus efectos de estupefacción o admiración. Provocador es, si nos limitamos a las últimas entregas, el elogio de la coprofilia, el erotismo explícito o el vituperio de gobernantes. Pero lo verdaderamente escandaloso es que el poeta obliga al lector a replantearse en todo momento la relación entre poesía y vida, entre el personaje del poema y el personaje del autor, con sus transmutaciones y transfusiones. Lo realmente incómodo –y por ello valioso– es que en la poesía de Gimferrer no sabemos qué terreno pisamos, especialmente desde que, como recuerda en *El agente provocador* (1998), dio el paso de una poética centrada en el personaje a una poética centrada en el individuo: «Hasta ahora, los poemas me llevaban del personaje a mí mismo; ahora tengo que ir, en este texto, desde mí mismo hacia aquel que llegaré a ser en el acto de objetivarme en la escritura» (p. 29). Estas palabras, como ha subrayado Luis García Jambrina en *Marea solar, marea lunar*, exponen la crisis que da nacimiento a los textos a partir de *El vendaval* (1988) y que tiene su cumbre en *Mascarada* (1996), uno de los poemas de amor más intensos de la literatura española.

Ahora, de manera paralela, un momento de crisis da nacimiento a un texto en prosa y otro en verso. Esta vez el contenido biográfico ha crecido, y ha sido directamente admitido y hecho público en entrevistas y declaraciones, y creo que pocas veces alguien se ha situado tan en el límite entre autobiografía y ficción, sin incurrir claramente en ninguna de las dos. *Amor en vilo* propone, además, un escándalo estético, como el lector puede constatar confrontando las críticas de Ana María Moix (*Babelia*, 11 de marzo de 2006) y de Francisco Díaz de Castro (*El Cultural de El Mundo*, 6 de abril de 2006), que citan los mismos versos como ejemplo de genialidad y de fracaso poético, respectivamente.

El poemario, con los textos fechados (como ya ocurría en *Diamant dins l'aigua*, 2002), tiene de cancionero la impersonalidad, pues aunque conocemos el nombre de la amada y algunos de sus rasgos, ésta acaba siendo tan evasiva y quintaesenciada como la Laura de Petrarca. Las individualidades quedan disueltas en un juego de lenguaje que atrae todo el caudal de la cultura occidental, anegando cualquier subjetividad.

Para ser cancionero, no obstante, le falta el desarrollo de una historia amorosa, pues el libro nos sitúa en el despliegue del momento único del entusiasmo; y le faltan también los poemas civiles, que estaban cada vez más presentes en la obra del barcelonés. Pero, sobre todo, le falta una más rigurosa selección y elaboración del material. Gimferrer parece haber incluido en su libro todo lo escrito, y el resultado es dispar, pues en el mismo poema encontramos el ripio más extravagante y la expresión más lograda. Por ejemplo, en «Request» (p. 20), cuyo tercer verso «si desnuda no vienes, que me llamen Pocholo» (para rimar con «gladiolo») contrasta con: «no he vivido de luces para morir sin verme», propio del mejor Gimferrer. Este «vivir de luces» esconde, además, un juego conceptista, ya que el poema anterior «Sugar» (p. 19) acaba con «a la tercera estaré muerto de amor como el toro». La necesidad de esta lectura transversal (y las imágenes taurinas son recurrentes en el poemario) nos hace pensar que avanzamos por el esbozo o los fragmentos de lo que sería el poema decantado que se esconde debajo de los poemas aparentes, un centro de sentido oculto y disperso.

Estamos ante lo que en el *Quijote* define a las novelas de caballería: una escritura desatada (*Interludio azul*: «porque nuestra historia es también un libro de caballerías», p. 94). Es como si la escritura, con su lógica de relaciones y analogías, hubiera tomado posesión del poeta, que se deja llevar por el entusiasmo de la palabra. Ello se aprecia especialmente en las rimas. La escritura, dejada a su propio arbitrio, y más en el caso de un poeta consumado de recursos, produce esa avalancha que llevaba a los poetas aureoseculares a escribir, imperturbables soneto, tras soneto como variaciones de un mismo tema, en una especie de neurosis gráfica.

Todo el libro, empezando por el título general (tomado de Salinas y Alberti) y los títulos de los poemas, es, más que una celebración de la amada, un monumento a toda la tradición literaria, en cuya selva se confunde la voz del poeta.

El libro tiene el mérito de ser un amplio muestrario de las posibilidades métricas del español, pero es al abandonar la rima cuando, en mi opinión, Gimferrer da lo mejor de sí. Entonces el poeta construye los textos a partir de paralelismos, paronomasias, *conmorations* y retruécanos: «la palabra del cuerpo deslumbrado, / la palabra del cuerpo al deslumbrar» (p. 138); «(lo llamamos amor y nos destruye, / lo llamamos amor y nos construye, / lo llamamos amor: nos restituye)» (p. 117); «unidos en la luz por las espadas, / uncidos en la luz por las espaldas» (p. 210). Basten estos ejemplos para demostrar que el protagonismo, incluso cuando se abandona la rigidez de la rima, corresponde a un lenguaje que parece hacerse a sí mismo en el tránsito de una frase a otra, construyendo, a su paso, la voz que lo debe decir.

La explicación de todo este exceso verbal y cultural es, en mi opinión, doble. En primer lugar, el autor ha tomado la máscara del adolescente para escribir un libro que concuerde con el momento anímico y, como decía Rimbaud, «no se es serio a los catorce años». El poeta quiere acceder así a ese estado de pureza y de casi inconsciencia poética de una voz en plena euforia. Lo declara explícitamente en «Vers Anciens»: «Aquellos versos más antiguos, / en soledad descabalgados, / por el silencio gaseados / y por los escaques ambiguos // con que la adolescencia juega [...] a Cuca van hoy dirigidos» (p. 202). Cuando se ha alcanzado la maestría, supongo que el siguiente paso es fingir la inocencia o inventársela de nuevo. Y esa segunda inocencia ha dado lugar a que Gimferrer crea en todo, contra el dictado de Machado que la destinaba a no

creer en nada.

Pero, lo que es más importante, estoy convencido de que Gimferrer busca aquí un lenguaje nuevo y límite, que rompa con toda expectativa, aun a riesgo de caer en la excentricidad (riesgo ante el que nunca ha retrocedido). Si la poesía es infracción, como en *Mascarada* se nos dice del cuerpo, entonces la infracción última ha de ejercerse contra la propia poesía. *Amor en vilo* recoge, por ello, textos de fuertes contrastes buscados, como no podía ser de otra manera en un poeta tan consciente. Estamos, pues, ante un libro de poemas a contrapoesía, lo cual no es novedad, pero sí lo es que la destrucción se practique en este caso desde las trincheras de lo más obviamente artificioso de la *militia poeseos*.

Interludio azul, cuyo modelo último es la *Vita nuova*, narra el proceso inmediatamente anterior a *Amor en vilo*. La historia es, desde luego, literaria y melodramática: el reencuentro con un amor de hace treinta y cuatro años. Salir airoso, como lo ha hecho Gimferrer, con tal tema sólo es dado a quien sabe mostrarnos que todas las historias están ya contadas y hechas de otras historias pues, según sentencia Borges, lo que le pasa a un hombre le pasa a todos. Las citas de poemas, películas y novelas se multiplican en el texto hasta usurpar la voz del narrador. Es como si la historia se contara a sí misma desde el fondo de la cultura, y las circunstancias concretas fueran puros accidentes. Uno tiene a veces la impresión de que se ha subvertido la lógica del relato, y que los versos citados, en lugar de explicar la prosa, son el fundamento sobre el que la prosa viene a posarse.

La dimensión vivencial aparece, además, envuelta en una reflexión sobre el propio acto de escribir el libro, de manera que el lector nunca olvida que existe una mediación. La fascinación de Gimferrer por los escenarios decadentes, la imagen de la cúpula, recurrente aquí y que procede del inicio de «Band of Angels», de *Arde el mar* (la campana neumática de la cultura y la literatura), la imagen de los espadachines, el rococó de este mundo galante, el estilo brillante, las largas enumeraciones contribuyen a dotar al libro de un halo de inmanencia, un aislamiento que por todas partes rasgan las referencias de la historia real, en una tensión de alto voltaje.

El estudio de José Luis Rey abarca la producción poética de Gimferrer desde sus inicios hasta *El diamant dins l'aigua*, el poemario que precede al ahora publicado. Es un libro escrito desde el entusiasmo y la fascinación, pero no sólo de la poesía de Gimferrer sino de toda la tradición que desemboca en él, lo cual no merma el rigor en el análisis, minucioso y practicado, en ocasiones, poema a poema. De hecho, uno de los principales méritos del libro, que si no me equivoco es la primera monografía extensa y académica que se publica sobre el autor, es el de situar a Gimferrer en el movimiento de la poesía occidental, a la vez que se coloca a esta poesía en la encrucijada del pensamiento contemporáneo en su tránsito de la modernidad a la posmodernidad. Es también, como Gimferrer hizo al leer a Octavio Paz, una poética del propio autor que, no olvidemos, es el mismo poeta.

Para Rey, la tradición que empieza en Góngora y se prolonga, a través del simbolismo francés, en Rimbaud llega a sus límites, por una parte, en Mallarmé, que representa la imposibilidad de habitar el poema y su belleza, y, por otra, en el Juan Ramón Jiménez de *Espacio*, que supone una fusión con la trascendencia del poema. Gimferrer

empezaría precisamente con esa sensación de destierro de la belleza creada en el poema, en la etapa que va de *Malienus* a *La muerte en Beverly Hills*. El problema que plantea Gimferrer en esta primera etapa, según Rey, es si puede seguir viviéndose en el espacio poético, pues el poema otorga permanencia pero no vida.

A esta etapa seguiría otra dominada por la sensación del destierro del mundo, de la que sería ejemplo máximo *Espai desert*. La última etapa supondría una fusión, a través del amor y el lenguaje, con el mundo y con el poema, y vendría representada por la cumbre de *Mascarada*. Se trataría de una escritura genesiaca en que el sujeto se construye a sí mismo. Si la crítica tradicional situaba el punto de inflexión en *Aparicions*, como último libro de esta etapa, Rey considera a este libro el primero de la etapa de escritura genesiaca.

El otro eje que articula el libro de Rey es la división de la poesía en objetiva y comunicativa. Esta dicotomía remite a otras de la historia literaria (poesía pura/poesía impura, conocimiento/comunicación), aunque sin corresponderse exactamente con ninguna de ellas. Sería objetiva la poesía que se construye como alegoría del propio proceso poético, encarnada en poemas intransitivos que remiten a sí mismos; mientras que la poesía comunicativa hablaría sobre otra cosa, que constituye su tema. La intuición es profunda y productiva, aunque yo la definiría, más que como clases, como dos niveles de lectura posibles en todo poema. Por ello, no haría falta elegir entre dos lecturas excluyentes de un mismo poema, sino que sería posible leer los dos niveles simultáneamente en todo texto poético, con el consiguiente enriquecimiento del sentido.

Todo ello va acompañado de una perspicaz lectura de la filosofía existencialista, que serviría de fondo a esta poesía, en una trayectoria que va de Heidegger a Gadamer y Habermas, de la dispersión del sujeto al encuentro del mismo a través del diálogo y del lenguaje. Aunque no llega a hacer una lectura estrictamente deconstructiva, Rey apunta influencias del pensamiento posmoderno en la creación de Gimferrer. No le falta razón, aunque personalmente siempre he tenido la impresión de que ha sido la poesía, por su continuo planteamiento del problema del sentido y del sujeto, la que ha inspirado a los pensadores de esas corrientes, y que quizá habría que tomar el camino inverso: explicar la filosofía por la influencia que en ella ha ejercido la poesía a partir de Mallarmé y Rimbaud.

Volvemos, así, al punto inicial y al tema en torno al cual ha girado toda la poesía de Gimferrer, que, como observó Jiménez Heffernan, se diferencia de Pound «en que mientras Pound raramente depone la máscara, Gimferrer opta siempre por incrustar su persona -biográfica o simulada- en el poema, como un itinerante más entre tanta ruina vocal» (*Los papeles rotos*, pp. 274-275). Ahora está más claro que nunca que Gimferrer, llevando el romanticismo a su extremo, cree en la literatura como el medio privilegiado para rescatar las vivencias. Lo apunta en *Interludio azul* cuando, al reescribir un capítulo que ha dañado el agua, nos da de paso el sentido de toda escritura: «todo este tiempo de reencuentro, de expectación, de espera y de interludio, se parece mucho, en mi vida [...], a lo que, en mi escritura, han sido estas páginas azuleadas por el agua y que yo debía rescatar a toda prisa antes de que se borrarán enteramente» (p. 69). El deseo de no borrarse enteramente: ahí está la clave, pero de no borrarse ¿quién?